

## Жанр рассказа в творчестве В. П. Аксенова

Творчество классика современной русской литературы В. П. Аксенова, особенно в дебютный период, ассоциируется, прежде всего, с его повестями «Коллеги», «Звездный билет», «Апельсины из Марокко» и романом «Пора, мой друг, пора!» И сейчас уже мало кто помнит, что дебютировал писатель... рассказами. В № 7 журнала «Юность» за 1959 год появились два его творения в малом жанре – «Наша Вера Ивановна» (позднее – «Полторы врачебных единицы») и «Асфальтовые дороги». А начиная с 1962 года (как раз между «Звездным билетом» и «Апельсинами из Марокко») обращение к рассказу становится постоянным. Так, в «Новом мире» (1962, № 7) публикуется еще два небольших текста: «На полпути к Луне» и «Папа, сложи!»

Рассказы «выручили» В. Аксенова в «кризисном» для жизни и творчества 1964 году. Сначала выходит из печати сборник «Катапульта», а в двенадцатом номере «Юности» публикуются разнообразные по стилю и творческой направленности рассказы: «Дикой», «Местный хулиган Абрамшвили», «Маленький кит – лакировщик действительности». Наконец, в 1965 году («Юность», № 6) печатается «рассказ с преувеличениями» «Победа», а в 1966 году – сборник «На полпути к Луне», вобравший все лучшее в жанре рассказа, что сделано литератором в 1960-е годы. Однако все это не более, чем биографическая справка. Гораздо важнее проанализировать *концепцию* рассказа в творчестве В. Аксенова этого периода.

В 1969 году в журнале «Вопросы литературы» была проведена небольшая дискуссия о проблемах современного рассказа. Среди вовлеченных в нее прозаиков оказался и В. Аксенов. В своем выступлении он говорил: «Настоящая проза должна дать читателю то, чего он не найдет ни в одной хронике. Внутреннюю жизнь факта. Это может быть выражено либо в форме исповеди, в форме напряженной и даже сверхнапряженной психогаммы, почти ошеломляющего социального открытия; либо открытием нового героя, социально-психологического типа, либо путем смысва видимой действительности, поворота к гротеску, фантазмагории. Рассказ – школа прозы» [1].

Можно сказать, что писатель фактически сформулировал *собственную концепцию* в малом жанре. И, следовательно, целесообразно сопоставить авторскую теорию с его же практикой. Действительно, факт как самоценное явление никогда не интересовал автора. То или иное конкретное проявление действительности занимало В. Аксенова только с точки зрения исследования первопричин, психологической подоплеку, поведения людей и проч., то есть именно «внутренность» или «физиологичность» становилась важнейшей. Сам же феномен действительности либо отдвигался на задний план, либо растворялся внутри «физиологии».

Приведем два конкретных примера. В рассказе «С утра до темноты» фабула отталкивается от конкретного факта – внезапной болезни отца героини повествования. Но это конкретное обстоятельство оказывается моментально оттесненным на задний план, главным становится исследование состояния человеческой души вне внешнего мира сквозь призму такого состояния. Иными словами, В. Аксенов заставляет читателя осознать внутренние психологические пружины происшедшего события. Казалось бы, что для героя рассказа болезнь, пусть даже смертельная, практически незнакома ему человека? («Гекаба... Что ему Гекаба?») И, скорее всего, в любой другой ситуации ничего не изменилось бы для молодого человека. Но обостренное чувство, присущее герою в настоящий момент, и психологическая атмосфера вокруг совершенно иначе раскрывают произошедшее событие. В результате происходит *переосмысление* нравственных основ личности и прежде всего таких понятий, как любовь и время. Герой, вероятно, впервые задумывается над стремительностью, необратимостью жизни, ее брэнностью и неизбежной конечностью. Личность, следовательно, переходит на новую ступень мирозерцания. Окружающий мир не кажется таким уютным и комфортным, как было еще в начале дня. Ощущаются дисгармония и неустроенность: «На улице продолжается солнечный ветреный день... Публика толпится возле автоматов с газированной водой. Тяжелый грузовик с прицепом везет бетонные плиты... Всюду на лотках масса клубники. Темно-красные горы клубники... Афиша летнего мюзик-холла. Дзинь-дзинь падают монеты. Кто-то целуется» [2]. Эффект дискомфорта достигается через резкие короткие предложения, построенные так, что каждая последующая предикативная единица не раскрывает смысл предыдущего, но несет в себе новую информацию. Финал этого небольшого рассказа приоткрывает внутреннее состояние психики уже, по сути, другого человека.

Получается, что рассказ «С утра до темноты», несмотря на некоторую фрагментарность или очерковость, достаточно отчетливо подтверж-

дает заложенную в нем сверхидею – за каждым (даже на первый взгляд незначительным) событием стоит определенная, зачастую психологически обостренная ситуация, которая мотивирует конкретные человеческие поступки. А за каждым подобным происшествием стоит не просто человек или его судьба, но, как в данном случае, трагедия сродни софокловской или шекспировской.

Несколько иначе, более развернуто, исследуется психика героя в рассказе «На полпути к Луне». Отправной точкой размышлений становится факт, свидетелем которого был сам автор: «...в Хабаровске в сильный мороз я сел в самолет; там парень очень таежного вида был в двух пальто: – внизу – драповое..., а сверху таежный тулуп. Когда в самолете он снял тулуп и положил в ноги, подошла стюардесса, взяла тулуп, понесла куда-то и повесила. Он был так этим потрясен, что только изумленно выдохнул: “Понял? Тулуп мой понесла!” И от этого сразу возник характер героя будущего рассказа “На полпути к Луне”» [3]. Но в рассказе данное событие не играет решающей роли, оно оказывается «растворенным» в действии. Центром сюжета становится фигура Валерия Кирпиченко. Он работяга, живущий «чадной жизнью, денег вагон... На руку был скор, а на работе передовик... И считал, что все нормально. Нормально, и точка» [4, с. 545].

И, вероятно, ничего бы с этим «нормальным» человеком не случилось, если бы не два события, следующих одно за другим. Сначала грязная пьянка у передовика Банина, а затем – по контракту – встреча с прекрасной стюардессой. Причем очевидно, что без часов, проведенных в доме Банина, знакомство с прекрасной девушкой не произвело бы такого впечатления. Однако, при всей своей «нормальности», у Валеры Кирпиченко, в отличие от таких же «нормальных», типа Банина, есть душа. Она придавлена, затенена грязью и бессмысленностью существования, она спит... Но сначала Лариса (сестра Банина) приводит в движение какие-то неведомые струны, в результате чего и появляется фотокарточка со знаменательной надписью: «Ларисе на добрую и долгую память. Без слов, но *от души*» [4, с. 560] (Выделено мной. – Д. Х.).

Настоящее же духовное пробуждение произойдет не здесь, на грешной земле, а там, на прекрасной и чистой высоте. Автор использует прием, получивший позже свое развитие в знаменитой повести «Затоваренная бочкотара». Имеется в виду создание писателем некоего сказочного пространства, где может преобразиться герой с фамилией Кирпиченко. Но, безусловно, мифологичность и условность пространства еще скрыты, а внешнее их проявление достаточно жестко мотивируется действи-

тельностью. Поэтому, с одной стороны, можно утверждать, что душа Валерия проснулась из любви к стюардессе, а с другой – в образе Тани может увидаться образ прекрасной феи, растопившей «ледяное сердце героя». Как бы то ни было, вдруг возникают «ровное и широкое ощущение счастья» и необычайная радость по поводу случившегося. Такое состояние и обозначило полное пробуждение души. Именно душа заставит затем искать эту эфемерную девушку и совершить поистине чудесный и удивительный поступок – весь отпуск пролетать из Хабаровска в Москву и обратно с одной только целью – просто (!) взглянуть на стюардессу Таню хотя бы еще раз. Параллельно раскрываются ранее не изведенные грани индивидуальности:

Никогда он в жизни столько не думал,  
Никогда в жизни он не плакал... [4, с. 564]

Эти строчки писатель выделяет из общего текста, стремясь подчеркнуть разительные изменения в герое.

Финал рассказа полностью раскрывает смысл заглавия. Валера Кирпиченко теперь всегда будет находиться «на полпути к Луне», то есть в вечном движении к очень близкому, но одновременно и бесконечно далекому своему счастью.

И последнее. Если рассматривать структуру повествования, то без особого труда можно сделать вывод о том, что в основу действия положена известнейшая оппозиция между «верхом» (Божественной и духовной сферой) и «низом» (областью земной и грешной).

Критика придирчиво изучала текст и, по мнению А. Макарова, «многие верно усмотрели в нем... полемику с теми, кто и счастье и моральную чистоту характера ставит в прямую зависимость от производственных показателей... И не столько... Аксенову нужно было показать, какая взыскующая красота души живет в этом грубом парне, сколько поставить своего читателя перед вопросом: “так ли прожиты тобою добрые тридцать лет; не пора ли задуматься, если не о будущем, так хотя бы над настоящим?”» [5].

Рассказ «На полпути к Луне», по сравнению с предыдущим, построен таким образом, что автор в большей степени сосредоточен на масштабном и всестороннем раскрытии образа героя. Его душевное состояние в каждый момент не просто обозначается, но скрупулезно мотивируется и анализируется. Психологическая атмосфера вокруг и внутри «факта» прорисована объемно и во всей своей сложности. Фактически художественно-эстетическое исследование конкретного проявления действитель-

но играет в «На полпути к Луне» важнейшую роль. Мало же известное событие оказывается отгесненным в глубину (и едва ли не «за кадр») повествования.

Внутренняя жизнь факта в «чистом» виде – только одна сторона творчества В. Аксенова в «малом жанре». Не меньше внимания он уделял исповедальному (по его же определению) рассказу.

Таков «Маленький кит – лакировщик действительности», где повествование ведется от лица главного героя по имени Анатолий. Мы узнаем, что рассказчику необходимо «совершить» телефонный звонок значительному лицу. По мере развития сюжета постепенно возникает ощущение большой условности звонка. Он становится своеобразной экзистенцией, которая выявляет философию героя: «Еще я думал..., что... в голове у меня одна суета, не до приключений мне сейчас и не до романтики, как я хочу спокойствия, а спокойным за целый день я был только среди фанерных чудовищ “Мира фантазии”» [6, с. 37]. Эта философия заключается в бегстве от реальной жизни в мир иллюзий, и как следствие – неспособность героя сделать вполне конкретный шаг в нужный момент. Ныне можно утверждать, что изложенная героем жизненная позиция являет собой *нерв «шестидесятничества»* в тот момент, когда «оттепель» пошла на убыль. Также с известной долей уверенности возможно увидеть в «исповеди» главного действующего лица душевное состояние самого писателя после всех бурь и злоключений: «Не до приключений мне сейчас и не до романтики, как я хочу спокойствия...» [6, с. 44].

И вот звонок состоялся. Кажется, он должен безвозвратно уничтожить иллюзорный мир, но тут находится внезапный выход: «...в момент величайшего унижения... в нем (Анатолии) пробуждается чувство рыцарской гордости и чести».

«Пережита крайняя степень унижения... перед самим собой, и обретено спокойствие и равновесие духа, душа героя над кроваткой улыбающегося сына наполняется радостью, светом, добром. Чистый, бестревожный мир младенца... – это и есть подлинный мир...» – так определил этот своеобразный катарсис критик А. Макаров [5, с. 695]. В рассказе писатель умело использует второй план, что делает его произведение похожим на притчу, придает ему большую философскую значимость.

Рассказ «Маленький кит – лакировщик действительности» удачно сочетает в себе философское осмысление бытия и его художественное воплощение. Многоплановость повествования способствует созданию необходимой атмосферы и стимулирует более глубинное осмысление произошедшего.

Не менее интересны в изображении писателя «напряженные и сверхнапряженные психогаммы». Эти определения можно отнести к рассказам «Завтраки 43 года» и «Победа. Завтраки 43 года», которые привлекли внимание и читателей, и критики. В. Аксенов тонко прочувствовал конфликт (а в чем-то пафос) эпохи «поздней оттепели», возникший между *бывшим* оскорбителем (абсолютным негодяем) и *бывшей* жертвой, вынужденными сосуществовать *теперь* в одном купе поезда. В таком подходе прочитывалась аллегория общественного состояния в стране, когда после массовой реабилитации вынуждены были уживаться палачи и их жертвы. Удачно выбрана писателем и форма повествования, исключительно «собранная и жесткая». Действие выглядит простым и понятным: перед нами два разных человека – два врага. Жертва вынашивает план мести, а для оправдания такой мести апеллирует к своему детству, передавая картины мучений, причиненных его врагом. Рассказ строится «по восходящей». Внутреннее противостояние, психологическое напряжение возрастает от эпизода к эпизоду, и, соответственно, от фрагмента к фрагменту в воспоминаниях рисуется все больше и больше мерзости, на которые оказывался способен спутник героя.

Буря должна была разразиться во время обеда, но... ничего не происходит. Обидчик выскальзывает из расставленных сетей, а герою остается перевести разговор на нейтральную тему. Такая концовка вновь поднимает вопрос о психологии шестидесятничества как феномена, заключающегося в нежелании (а может быть, – и это хуже – неумении) сделать решающий шаг и назвать вещи своими именами (ведь нечто подобное происходило и с Анатолием из «Маленького кита...»). Герой «Завтраков...» раз за разом откладывает решающее действие, пока, наконец, не появляется спасительная соломинка – Он оказывается не Им. Если же рассматривать фигуру оппонента повествователя (или, как квалифицирует Ст. Рассадин, «тягостного спутника»), то можно сказать однозначно – он плох. И здесь нельзя, вероятно, согласиться с критиком, когда он утверждал, что «в “Завтраках...” так и неизвестно, в самом ли деле спутник плох. И насколько плох...» [7]. С моей точки зрения, «плохость», или негативность этого самого спутника очевидна, и кроется она в формуле: «Вы мне аппетита не испортите!» Данная сентенция универсальна для всех безнравственных типов, ибо за насыщением своей утробы они не замечают бед и горестей человеческих, а сами деградируют до уровня млекопитающего.

Можно привести и дополнительные доказательства тезиса. В одной из сцен романа «Ожог», написанного в конце 1960-х – середине 1970-х,

его герой, Толик фон Штейнбок, в обеденный перерыв попадает в здание магаданского МГБ, где становится свидетелем того, как с веселым гамом служащие этого страшного учреждения расходятся для принятия пищи, а затем следует эпизод, собственно иллюстрирующий приведенную форму бытия. Один следователь спрашивает другого (который в этот момент зверски избивает подсудимого): «Обедать пойдешь, Борис?» (Вот оно: «Вы мне аппетита не испортите!»)

Финал «Завтраков...» «сообщает о нетипичности, таких, как... “тягостный спутник”» [7], – утверждает Ст. Рассадин, и здесь с ним невозможно не согласиться.

Таким образом, жанр рассказа в 1960-е годы в творчестве Василия Аксенова стал своеобразной творческой кухней и позволил найти новые художественные ориентиры, вылившиеся затем в резкое изменение идейно-стилистических интонаций в конце 1960–1970-х годов.

- 
1. Аксенов В. Школа прозы // Вопр. лит. 1969. № 7.
  2. Аксенов В. С утра до темноты // Катапульта. М., 1964.
  3. Аксенов В., Росляков В. Недостоверная достоверность // Лит. газета. 1974. 20 марта.
  4. Аксенов В. На полпути к Луне. Право на остров. М., 1990.
  5. Макаров А. Идеи и образы Василия Аксенова // Макаров А. Идущим вослед: Полемика. М., 1969.
  6. Аксенов В. Маленький кит – лакировщик действительности. На полпути к Луне. М., 1966.
  7. Рассадин Ст. Шестеро в кузове, не считая бочкотары // Вопр. лит. 1968. № 10.

**Е. В. Харитонов**  
г. Волгоград

## **Жанр пасхального рассказа в творчестве Л. Д. Зиновьевой-Аннибал**

Характерной чертой творчества русской писательницы Л. Д. Зиновьевой-Аннибал является стремление к жанровому многообразию в поисках наилучшей художественной формы. В прозаический цикл «Трагический зверинец» Аннибал включила и пасхальный рассказ («Журя»). Это соответствует общей для рубежа XIX–XX веков тенденции: различные